

# 徐贲：哈维尔的悲剧想象和公共政治

（徐贲）

在悲剧创作早已衰微的二十世纪,悲剧的想象似乎越来越离我们远去,人生和公共政治的悲剧想象也就益发可贵。在那些继续能把人生和公共政治引入悲剧境界的思想家中,雅斯贝尔斯(Karl Jaspers)、阿伦特(Hannah Arendt)和哈维尔(Vaclav Havel)是引人瞩目的三位。他们都有在极权下生活的直接体验。切身感受的灾祸和苦难带给他们对历史的悲剧感受和对政治的悲剧眼光。他们还都有现象学和存在主义的哲学背景,他们的悲剧感受包含着对人真实存在的关怀和想象。他们对悲剧所取的都不是审美视野,而是政治哲学视野,而且,他们都是反抗极权的现实需要去重新解说悲剧的现代政治哲学意义。对他们来说,悲剧视野和反抗政治是一致的,文学的政治、人文的政治和道德的政治也是一致的。进入悲剧政治视野的首先不是血腥残酷的政治斗争及其无谓的牺牲品,而是在公共生活和政治行为中必然呈现矛盾的伦理追求和伦理冲突、自由意志和自由局限、权威诉求和权威威胁、秩序建立和秩序颠覆、理性光芒和理性桎梏。

（阿伦特）

在雅斯贝尔斯、阿伦特和哈维尔那里,亚里斯多德所说的悲剧洗涤恐惧和怜悯成为一种思考现代极权苦难的基本方式。这种洗涤对他们各自有着不同的具体意义。在雅斯贝尔斯那里,它代表着哲学性质的真理追求;在阿伦特那里,它体现为对公共政治行为和权威的重新认识;在哈维尔那里,它转化为在极权谎言的统治下坚持积极而真实的生活。雅斯贝尔斯和阿伦特所持的是德国思想传统的悲剧观,悲剧是一种教育设置和公共权威,悲剧对全城邦的精神负有责任。哈维尔的悲剧观则带有中欧的人生悲喜剧色彩,悲剧是人生有泪有笑的生存妥协,悲剧激励人去感悟生存意义,并与公众分享这种感悟。〔注1〕

（雅斯贝尔斯）

哈维尔和雅斯贝尔斯、阿伦特所处的生存政治环境也不一样。1945年德国纳粹灭亡以后,德国进入了民主宪政重建时期,对雅斯贝尔斯来说,纳粹统治的直接苦难

已经结束。阿伦特于1933年逃离德国,1944年到美国,也已经不再受极权暴力的直接威胁。哈维尔则不同,苏军1945年进入布拉格时,他才九岁,1971年27岁时他的作品即已在捷克遭官方禁售禁演。哈维尔1976年参加发起77宪章,从此成为持政治异见者,1976年遭软禁,1979年至1983年入狱,1988年再次被逮捕。哈维尔长期生活在极权统治之下,在他那里,悲剧和现实政治生活之间有着一种迫切而逼近的联想,这与雅斯贝尔斯和阿伦特以希腊悲剧远距离透视现代政治生活有所不同。而且,哈维尔自1960年在布拉格ABC剧社担任舞台工作员,同年参加栏上剧社,前后八年,之后又不断从事戏剧创作。哈维尔极为熟悉戏剧和演出,他对包括公共政治在内的许多事情很容易产生与戏剧有关的自然联想。〔注2〕这使得他的戏剧和悲剧想法呈现出一种直觉、即兴和自然发生的特点。这和雅斯贝尔斯、阿伦特的哲学或历史性的悲剧论述有所不同。哈维尔的悲剧或戏剧联想也许并不系统,并不连贯,但却十分真实和真挚,这和哈维尔始终坚持的那种“生活在真实中”的态度是非常一致的。

(哈维尔)

## 一. 人文的和道德的公共政治

哈维尔关心的是一种存在价值意义上的根本秩序,它高于政治社会中的现有权威和秩序。它与培育和维持公民精神特别相关,因为它决定人们如何回答那些与人的自由有关的根本问题,自由的目的是什么?自由对人之为人的意义究竟何在?自由的限制又在哪里?等等。这些都是基本的经典人文问题。哈维尔总是把政治引向对道德和精神问题的思考(把道德放在政治之前),总是坚持人的博大责任(一种比对我的家庭、祖国、公司、我自己的成功更高的责任),这些都带有与实用政治截然有别的人文道德气质。劳勒(Peter Augustine Lawler)指出,哈维尔政治思考肯定了“政治生活必须以哲学为基础”的想法。这种想法与现在通行的政治实用主义是针锋相对的。现代政治实用主义否定一切可能的普通人文价值和道德秩序,“既然人不需要服从任何(更高)的秩序,他自然也就可以为所欲为。”〔注3〕齐泽克(S. Zizek)尽管不满意哈维尔支持北约轰炸前南斯拉夫,但他也看到,哈维尔的政治立场是由于一向坚持神圣人性所决定的。〔注4〕神圣人性、人的存在秩序、普遍的价值、目的和自由,这样的经典人文关怀议题在现代政治中已经几乎绝迹。但它们还能在人文、艺术、戏剧中得到表现和探求。经典悲剧尤其是一个

保存这种人文关怀的思想宝库,一个可以不断让后代追溯和记忆的探索前例。哈维尔正是从人文关怀出发,进而通过戏剧来探求现代政治之外的道德政治资源。哈维尔是一个政治活动家,也是一个剧作家。在政治体制之外和之内象他这么有直接而强烈个人经历的作家几乎绝无仅有。哈维尔的思想所特有的暧昧性很难从纯政治或纯哲学去澄清。反倒是处在这二者之间的戏剧(或者说广义的“文学”)更能为我们提供一个特殊的观照视角。文学比纯政治或纯哲学都更能体现人生和社会真实中的那种往往并不统一、并不确定的丰富性和多样性。对政治现实、政治变化和他自己的有关思想和立场,哈维尔用他自己最熟悉的戏剧去理解、想象和联想,恐怕要比用他并不特别擅长的哲学要方便得多,也自然得多。哈维尔的哲学思考(集中地表述在他1984年被囚禁时写作的《致奥尔加》中),也具有不少广义文学的特征。这种哲学思考往往带有叙述性,它从具体现象观察出发,无意于构造什么连贯统一的体系,对概念的运用也不讲究。它有点象文学作品中的运用即兴的、普通的语言讨论思想问题。哈维尔的这种作家谈思想的方式给他招致了许多来自专业哲学家的批评,但却也因此吸引了更多的读者和听众。

哈维尔的思想中既有现代的一方面,又有后现代的一方面;既有挑战和质疑秩序、权威的一方面,又有倡导和维持秩序、权威的一方面。他可以同时很“前沿”,又很“老式”。这种情况在单纯的政治或哲学思考中成为一种非常态的“矛盾”,但在戏剧中却是一种常态的“张力”,一种不容简约的真实。哈维尔一直拒绝意识形态宏大话语的思考模式,坚持独立思想,“卸去传统政治范畴和习惯的重负,将自己充分向人的经验世界敞开。”〔注5〕贝亚德(Caroline Bayard)指出,哈维尔和利奥塔德一样,都是在致力于“破除”那些打着现代性印记的“宏大解放话语”。〔注6〕这些话语不仅包括极权意识形态,还包括补充或替代极权意识形态的民族主义。莫托斯蒂克(M. Matustik)在哈维尔那里看到了一种针对民族本质论的“存在主义批判”。这种对民族主义的批判坚持的是人的普遍性,它和哈贝马斯所主张的那种具有普遍意义的“激进民主”相得益彰。〔注7〕

后现代的反普遍话语和现代的普遍人性和普遍价值,后现代的解构宏大话语权威和现代的维持普遍价值秩序,这些形似矛盾的关系在哈维尔那里形成了艾尔斯坦(Jean Bethke Elshtain)所说的“永恒的冲突”。艾尔斯坦用agon一词表述“冲突”,相当有意思。agon是一种文学形式的冲突,往往是在正主角(protagonist)

和反主角(antagonist)之间发生。在古希腊,agon还是一种在体育、戏剧、音乐、绘画等竞赛时颁发的奖品。

哈维尔思想中的现代和后现代因素之间存在的确实是这样一种喻义上的冲突。艾尔斯坦认为,哈维尔在运用哲学概念时有“笨拙.....甚至冗赘”的地方。〔注8〕但是,与其把这看成是思想的缺陷,还不如把这看成是一种真实的生活方式。现代政治中本来就不存在什么单一不变的法则(形而上的确定性)。正因为秩序和权威既可以提升,也可以践踏人的价值,我们才格外需要用统观两面和审势度利的态度来面对现实权威。面对真实,接受真实,这是雅斯贝尔斯、阿伦特和哈维尔所共同重视和强调的“悲剧妥协”。悲剧妥协的概念来自黑格尔对悲剧作用的解释,但是哈维尔和雅斯贝尔斯、阿伦特一样,对“悲剧妥协”作了自己的解释。哈维尔虽然肯定悲剧妥协是悲剧政治观的重要内容,但他并没有完全仿效黑格尔,他在“悲剧妥协”概念中注入了自己在极权统治下获得的特殊生存体验。

黑格尔提出,悲剧有两种基本的冲突形式。第一种,也是最突出的一种,表现在Aeschylus的俄瑞斯忒三部曲和索福克勒斯的《安提格尼》中。这种冲突发生在“社会普遍性的伦理生活和作为道德关系自然基础的家庭之间。”〔注9〕第二种冲突则是由于人的行为有不可预测的后果。这是预期的行为和不可预期的结果之间的冲突,“索福克勒斯在《俄狄普斯王》(Oedipus Rex)和《俄狄普斯在科隆那斯》(Oedipus at Colonus)中,给了我们最好的例子。”〔注10〕悲剧揭示了冲突双方各自的“片面性”,由此奠定了由悲剧情节所表现的妥协。这种妥协首先是明了“(对立双方)代表具有同等合理的,但不同的伦理力量。”它们“不幸相互冲突。”通过冲突“各方的是与非和(一种更高的)真正伦理观念开始显现出来。这种经过净化的真正伦理观念克服了(原先双方的)片面性,被我们(观众)接受了。”〔注11〕悲剧展现的那种更高的、更客观的真实,这便是悲剧“永恒正义的想象。”〔注12〕黑格尔以埃斯库罗斯(Aeschylus)的《慈悲女神》(Eumenides)一剧的结尾来说明这种永恒正义的悲剧想象。俄狄普斯的母亲帮助他的叔父杀死了俄狄普斯的父亲,篡取了王位,而俄狄普斯杀死了自己的母亲,犯下了人伦大罪。雅典对俄狄普斯行为的裁断是“有罪”和“无罪”各为一半。悲剧的结尾是,俄狄普斯被赦免了杀母之罪,但同时也承诺修神坛祭祀维持母亲权利的Eumenides(慈悲女神,大地母亲的三个女儿)。〔注13〕

黑格尔认为,悲剧的“妥协”作用甚至要比亚里斯多德基于“恐惧”和“怜悯”的“净化”更为重要,“妥协的感觉.....更在单纯的恐惧和悲剧同情之上。”〔注14〕黑格尔强调“与真实妥协”,这很容易被理解为消极地接受“永恒正义”。黑格尔坚持历史本身就代表超然的精神力量,他确实没有给人留下多少影响历史或永恒正义的空间。

事实上,历史并不能给人在历史中的行为设定一个无可改变的最终目的。反倒是人的行为使得历史和历史的发展充满了偶然和不可预测性。人接受现实的真实性的本身就是一种人的思想和理性行为。接受真实不等于接受现实本身。恰恰相反,接受真实可以是在为改变现实作准备。阿伦特对此有非常到位的说法,“人活在现世,就得了解已经发生过的事情。这就是你们从黑格尔那里知道的意思,那个起到决定作用的‘妥协’--(不是被动者的妥协,)而是作为一个思想者运用理性的妥协。”〔注15〕阿伦特研究纳粹和斯大林极权,哈维尔分析捷克斯洛伐克的后极权,都是一种行动意义上的妥协。他们接受和面对极权的真实,不怨天尤人。他们认清这一真实,没有不切实际的无谓幻想。他们以自觉的反抗积极生活,为的是改变这种真实的现实。

## 二. 悲剧视野中的公共生活

在哈维尔那里,悲剧妥协还有一层比直面现实世界更高一层的含义,那就是面对人的存在所必然带来的“重负”。皮罗(Robert Pirro)指出,哈维尔坚持关于人的存在的悲剧妥协是有针对性的,那就是,极权统治按照它的意识形态蓝图来改变人性,扭曲真实,不惜走向极端。这是与悲剧妥协完全违背的。这种谬误的乌托邦不能与存在的重负妥协,自以为“用一本关于解放的小册子.....就可以代替人与良心和上帝的对话。这种对话其实是艰难的,永不停止的,也是不可预测的。”〔注16〕存在的重负要求人不断在多种并不完善的选择中进行选择,不要用自以为是的意识形态来寻求一句顶一万句的真理和一劳永逸的救世良方。不愿接受存在重负者必然会到假大空的解决方案中寻找思想的避难所。悲剧的力量在于展示假大空的解决方案多么容易把人推向极端,引向无可挽回的灾难。如莱辛所说,悲剧的主要作用就是净化极端,悲剧妥协使人能对意识形态极端和思想捷径的危险有比较清醒的意识。哈维尔指出,“思想捷径的极端例子有的很悲哀,有的很悲剧,有的则是罪大恶极。”那些在思想捷径上迷路失足或者甚至走火入魔的人物包括“马拉、罗伯斯庇欧、列宁、波尔巴特。”〔注17〕

哈维尔主张人生责任的悲剧妥协,还体现在他特殊的中欧和捷克斯洛伐克意识(相对雅斯贝尔斯和阿伦特而言)。哈维尔称中欧为“欧洲所有冲突(不断交汇)的传统十字路口,”这块地方“见证了欧洲各种各样灾难的起源,”在中欧“恐惧和危险成为人生经验的一部分,需要予以特别强烈的感受和分析。”〔注18〕哈维尔强调人对恐惧不仅需要体验,而且需要分析,这可以联系到亚里斯多德对悲剧的定义,“(悲剧)是表现行为,……以恐惧和怜悯实现对感情的净化。”〔注19〕这还可以联系到哈维尔对十九和二十世纪中欧“悲剧作家”的重视,这些作家包括卡夫卡、哈谢克和罗伯特·穆西尔(Robert Musil)。他们极为了解自己历史的特殊重负,他们的作品创造性地融合悲、喜剧的因素。哈维尔说,“在我们中欧,最认真的往往和最滑稽的混合在一起,”认真和滑稽之间的对立帮助观众“超越自我,轻松自我,”它“有不多不少的严肃性,恰够起破坏的作用。”〔注20〕这些中欧作家的作品在反讽和黑色幽默中寄寓博大的存在关怀,对自命不凡的救世宏论和得过且过的随波逐流都是一帖解毒散和清凉剂。

中欧文化中那种在政治专制下仍然能够顽强表现,延绵不绝的存在自由意识,成为极权统治下捷克不少知识分子宝贵的思想资源。他们不仅包括象哈维尔自己这样的“政治异见”知识分子,甚至还包括象克里格(Frantisek Kriegel)这样曾经是权力体制成员的“正统”知识分子。后一种知识分子甚至更能体现极权制度下个人选择的悲剧重负。克里格是医生,也是捷克政府成员,1968年布拉格之春遭苏联出兵镇压后,他是唯一拒绝谴责布拉格之春的领导人。克里格被开除出党,但仍然坚信社会主义,他呼吁党内改革,1979年去世时仍受到一天24小时的警察监控。哈维尔称克里格“是一个悲剧人物,一个在我们不久前历史中出现的大悲剧人物。”〔注21〕

在许许多多捷克人躲避生存冲突重负时,克里格接受了这种重负。克里格既关怀他人又有政治信仰,冲突就发生在他的关怀和信仰的矛盾之中。克里格“热爱作为个人的人民,一直在为他们服务,”〔注22〕但是,“他并不只是以一个好邻居和好医生来面对人的苦难,……他想要了解造成苦难的社会原因,并用社会的方式消除这种原因。”〔注23〕共产主义信仰曾帮助克里格去了解这种社会原因。但是,捷克共产党领导下的现实却让克里格看到对人的关爱和对共产主义及其政党的忠诚之间有着难以协调的冲突。克里格对这二者都不放弃。正是由于他坚持尽

可能地“生活在政治信念和自然人性的差别之中,”他注定要成为一个悲剧人物。〔注24〕

克里格之所以成为一个悲剧人物,并不仅仅是他个人的内心中有“关爱”和“忠诚”的矛盾挣扎,而在于他在公共生活的紧要关头把这种挣扎用可见的行动表现出来。他拒绝支持1968年布拉格之春后极权统治的“正常化”,拒绝在政治风头逆转的时候随声附和,拒绝在专制权力施虐的时候为虎作伥。许许多多其他人也许在内心也有挣扎,但行为却永远随波逐流。他们的暗自挣扎并没有公共意义,或者说,没有悲剧意义,因为顾名思义,悲剧就是一种公共的展示,一种公共意义的表述。

克里格不只是积极面对极权下特有的生存重负,他拒绝附和极权专制,这种行为本身就具有悲剧的“净化”意义。亚里斯多德称悲剧对“恐惧”和“怜悯”有净化作用,对亚里斯多德的这一说法大致存在三种不同的解释。第一种解释是,净化是将过度的情感转化为合度的美德。第二种解释是,悲剧人物在观众心中引起的害怕和同情有道德教育作用,警戒他们不要重蹈悲剧人物的覆辙。第三种解释是,戏剧是一种受控的艺术形式,艺术使观众自己的现实焦虑有可以安全疏导的渠道,并联系他人获得更广大的体验和了解。哈维尔把克里格视为具有公共意义的悲剧人物,克里格拒绝附和极权专制,在公共生活中起到的是第一种意义上的净化作用。它让所有的见证人和旁观者都看到,在极权统治下,过度的恐惧和自怜自艾带来的只能是公共生活的谎言和懦弱顺从。克里格的公共行为和他的不幸遭遇不是在告诫世人不要重蹈他的覆辙(当然不是没有人把这当作一种“负面教训”的),而是在展示一种希望,一种不过奴役生活的希望。克里格的存在不是在为其他人的自由焦虑提供安全的疏导,也不是在免除他人的自由要求,相反,这个悲剧人物的存在强化了公众的自由要求。克里格因此才会成为极权统治竭力要打击,要忘却的对象。

哈维尔在政治观中坚持积极行动,这和他自己戏剧中的悲观色彩有相当大的反差。哈维尔曾就此解释道,他想通过自己的戏剧把捷克当今一些令人痛苦的真实情况展现在观众面前。他这样做不是要让观众就此心灰意懒,而是要“尽量用戏剧化的方式促使观众深入到他们应当探究而不是逃避的问题中去,去面对他自己的不幸,面对我们的不幸,让观众知道,为改变这一切而做些事情的时候已经到了。”〔注25〕戏剧不只是文字的剧本,而且是展现在观众面前的活生生的舞台

行为,“戏剧悲观不悲观要看演出效果,在激动人心、共同理解的演出气氛中,……最严峻的真实……也会给人带来一种解放的感觉。”“解放的感觉”可以说是哈维尔对悲剧“净华”效果的一种新解释。那种由戏剧演出带给观众的集体感受,“它之所以给人快乐,是因为它在呐喊,到底把话说出来了,到底响亮地、公开地把真实说出来了。”这种共同感受“痛快”的升华,这种“我们”集体面对真实的“爽”,便是哈维尔着意的“净化”。所以哈维尔说,“净化是戏剧从一开始就有的东西。”〔注26〕

戏剧帮助人们在公共生活中营造“我们”的伙伴关系,哈维尔正是从这一公众集体意识作用来强调戏剧的重要性的。现代的“戏剧”(theatre)和雅典城邦的“悲剧”因相似的公共集体意识功能而相似,在审美或形式特征上能否堂而皇之地自称为古代悲剧的传延反倒是在其次。1979年哈维尔为介入77宪章而坐牢时在给他的妻子的信中称“戏剧在所有艺术形式中……最能成为真正意义上的社会现象。”戏剧能够让戏剧工作者和观众形成一种“伙伴”关系,他们能“一起参与特别的思想尝试、想象和幽默感觉,”他们还可以“一起体验真实或者领略一下‘生活在真实中’会是什么样子。”〔注2〕

哈维尔强调的戏剧作用显然是就它在捷克的具体政治社会环境而言的,不是拘泥于文艺家对悲剧的一般解释。哈维尔认为,戏剧的作用在于它可以为普通人在极权社会和生活方式之外营造一种对它具有颠覆性的自我意识和公共感觉。极权社会的“遵奉趋一、千人一面、组织纪律把人异化为社会机器的原子化部件。”〔注28〕建立在个体参与基础上的“我们”正是一切极权统治逻辑所不允许的。作为一个剧作家和异见政治参与者,哈维尔对文学想象力和政治想象力之间的联系具有特殊的敏感。文学想象和政治想象其实并无本质的差异,专制统治对这两种想象的控制必然是同时进行的。在极权统治下,能用文学想象来激励政治想象的机会其实是很少的。正因为这种机会很少,一旦发生,人们对它的感觉也会异乎寻常地强烈。极权统治越“成熟”,这种机会就越少。哈维尔曾比较过捷克五十年代末六十年代初和八十年代的小剧场戏剧,极权统治对后者的控制就更为严格,八十年代戏剧为躲避审查所采取的自我保护手段使得它再难对观众产生五十、六十年代的那种观众公众效果。

哈维尔曾回忆从五十年代后期到六十年代初期斯大林主义“解冻”后小剧场“戏剧复兴”的情景,认为这是戏剧在捷克最有社会效果的时期。在这之前,五十年代



上半叶占据舞台的是官方“石头面孔戏剧”,在这之外最大限度“创作自由”生产的也不过是那些轻微讽刺某些现实“缺点”和“不足”的“小品戏剧”。“讽刺”剧作者们大都并不反对极权政治意识形态,但又看到共产主义理想和现实差距的人。就是这样的戏剧在当时也是最受欢迎的。在哈维尔加入这场戏剧复兴之前,他曾在一个叫作ABC的剧团工作过,那是一个“成功逃避(五十年代)意识形态和审美控制的真正的(文化)绿舟。……ABC是当时唯一能保持(捷克戏剧)自由幽默、诗意小品、插科打诨等等传统的。”〔注29〕在ABC剧团,哈维尔亲身感受到了戏剧的公众作用,“戏剧不只是生产剧作的工厂,不只是剧本、导演、售票员、场务员、观众的机械相加。戏剧(比这些)要更大,它是活生生的精神和思想的焦点。它是有社会自觉的地方,它是时代各种力量的汇集点,时代的地震仪。它是一块自由的地方,一件帮助人寻求解放的工具。我发现,每一场演出都是一次鲜活而不可重复的社会事件。”哈维尔所说的戏剧显然不是泛指的戏剧,而是那种能够揭示公共真实的戏剧,官方“石头面孔”的戏剧当然不在此列。哈维尔所说的戏剧还是一种在政治高压下作为“精神绿洲”而存在的文化空间,“它在观众和舞台间形成了一种象电击一样的思想和感情默契,剧院仿佛笼罩在一片特殊的磁场之下。”〔注30〕这种戏剧效果不单纯是戏剧审美的,而更是社会审美的。在极权统治下,这种文化绿洲期的出现是很偶然,很短暂的。政治的高压可以使它消失于瞬间,商品娱乐也同样对它有快速的侵蚀作用。在捷克,八十年代的文化审查远比以前严格,“小剧场不得不越来越依靠精致的暗语、暗示、迂回说法、模糊对比来表达意思,表达得如此隐晦,绕来绕去,连我这样什么都能接受的人都看不明白了。”〔注31〕而且,戏剧越是隐晦,一般观众就越难理解。戏剧越自视甚高,就越难用幽默、自嘲来破除舞台和观众间的有形隔阂。好的戏剧是一般观众能看得懂,能以生活或人生经验去理解的戏剧,戏剧成功的关键在于有公共性,戏剧的力量来自“对公共事务的兴趣,也就是城邦的事务。”〔注32〕

### 三. 悲剧记忆的是自由

“关心城邦事务”就是关心公共政治。公共政治远不只是一个戏剧主题,公共政治的戏剧是共和理念的象征。这样的戏剧成为一种既独立思想又共同参与的仪式。上剧院和人们一般理解的“看戏”是有差距的。上剧院并不是单纯地去一个普通的娱乐场所,上剧场就如同是去教堂,人们上剧场不是因为无聊,需要消遣,而是因为人的精神会疲惫,需要定期的净化振奋。因此,人们在上剧院和上教堂时会有

仪式化的穿着和行为。这种文化经验和文化要求在很大程度上是在特定的社会传统中形成的。在不同的社会中,上剧院的重要性和普及性会有很大的程度差别。从净化心灵去体验上剧院,戏剧观也就包含了一种公民教育的意义。与哈维尔心目中真正戏剧联系在一起的是一种与“人的关系、人的存在有关的文化,一种与人的公共生活和政治生活经验有关的文化。”〔注33〕哈维尔把公共生活和政治生活视为同一种性质的生活,这使人很容易联想到阿伦特把政治自由和公共自由视为同一种性质的自由。在哈维尔和阿伦特那里,政治行为和文化生活的密切关系都是以雅典悲剧在雅典城邦中的那种文化政治意义为最完美象征。肯定这种象征意义并不是要在现今社会中再现或重复雅典悲剧的盛景。今天,悲剧作为文化和文艺形式的衰微和沦落已经是无可挽回的事了。以悲剧想象去重新记忆那些被人们淡忘的公共生活理想,它本身就成为一种具有悲剧性质的努力。这种努力的精英性质是无须讳言的,它需要历史知识、文学素养和思想境界,这些都超越了一般大众的普及教育水准。在与大众或商业文化对文化受众的竞争中,悲剧已经注定不可能是胜出者。悲剧想象力的意义并不在于它能否成为大众的梦想,它的意义在于它能为所有的人,包括那些并不在意悲剧的大众,保存一种属于全人类的自由意识。记忆自由才是悲剧的价值所在。

许多失败的,因失败而不再被人在意的反抗也具有类似的悲剧价值。阿伦特在论及1956年匈牙利革命的《极权帝国主义》中把这次革命称作为一个“真正的事件,它的重要性与它是否成功并没有关系,”“匈牙利革命的伟大是由它的悲剧性所成全的。”〔注34〕阿伦特在失败的匈牙利革命中看到是“一场苍凉而崇高的悲剧,”不仅因为自由的希望破灭了,而且更因为破灭的希望唤醒了人们对自由的记忆。〔注35〕1968年布拉格之春之后,起先支持变革的捷克领导人屈服于苏联军事镇压的淫威,重新恢复了极权镇压的秩序,普通捷克人的反抗看起来已经没有胜利的前景。但是,哈维尔在这一反抗中看到是“在精神剧场中演出的长剧的……作后一幕。”〔注36〕捷克人反抗的意义同样不取决于它是成功还是失败,因为它同样包含着极宝贵的对自由的悲剧记忆。以悲剧的想象记忆理想的共和和公共精神,哪怕这种精神在历史上(包括雅典时期)并不曾有过完美的实践,它本身就体现为对共和和公共精神的信仰。这种信仰和对自由的记忆互为一体,它们具有同等的悲剧意义。

在哈维尔那里,对自由的悲剧记忆和对真实的记忆是一致的,而且,从根本上来说,对真实的记忆是一种“永恒、绝对的存在记忆。”〔注37〕无论什么人在生活中都不可能经历完美的真实,但这并不妨碍人们去想象、向往完美的真实。想象自己无法在经验世界中证实的东西,如真实、至美、至善,这是人的“本质性”能力。只有人才具有这样的能力。悲剧或者伟大的文学所起的重要作用之一就是唤醒人的这种能力,在他的头脑中唤回某种因长期压抑而淡忘的记忆。文学似乎比哲学更能解释哈维尔所说的那种“永恒、绝对的存在记忆。”哈维尔在狱中给妻子的信中多次提到自己政治信仰后面的那道永恒的道德天际线:“我在好几封信里都曾提到,我相信存在某种恒定的东西,一切过眼烟云的事情都联系着这种永恒,那是一道绝对的天际线,”一切朝生暮死的事情都透着它的光亮,它深深地铭刻在我们看待事物和行为的方式之中。〔注38〕

这种听上去象是柏拉图式哲学的想法其实和伟大文学作品给人以真、善、美的启示非常接近。伟大的文学作品能使读者自由地想象,使读者能在人的存在层次上回忆人类的共同性和基于这种共同性的真实、善良和美好。自由想象不是指人可以不受意识形态思想管制的限制,而是指人即使在这种限制下仍然能运用的自由意志。只有在这个意义上,我们才能说,自由是人之为人的本质。生活在自由之中就是生活在存在的真实之中。

在哈维尔那里,生活在真实中并不是一种抽象的存在理念,它是一道反抗极权压迫人性、扭曲人性、异化人性的道德天际线。对极权专制下生活的人们来说,有一个根本的存在意识的问题,那就是,如果我们一直生活在谎言和虚伪之中,如果谎言和虚伪已经渗透到绝大部分的人际关系之中,如果谎言已经成为一种标准而合理的生活方式,如果经验从来没有为我们提供过真实的实例,那么我们想象真实何以仍然可能?哈维尔对真实和自由的希望寄托于一种与人类本体存在联系在一起“神秘秩序”。只要人还是人,人就能直觉地感知这种秩序,“世界不只是人类活动和赖以存活的一片土地,世界还受一种神秘秩序的支配。”〔注39〕而戏剧的作用则是帮助人的直觉感知,为生活世界提供必要的知性范畴:“亚里斯多德曾写道,戏剧有开始、中间和结尾,……这类精确的说法表达的就是……戏剧要努力理解的空间和时间逻辑,进而理解存在本身的逻辑。”〔注40〕在专制权力用意识形态语言任意规定什么是“真实”,什么是“自由”的情况下,人们之所以还能用

与不同的真实观和自由观与之对抗,这是因为人们在判断真实时,可以秉持一种更具普遍性的、更能为普遍人类所认可的理性逻辑。

哈维尔是一个戏剧作家,他把戏剧看成是一种能够帮助维护人类普遍理性逻辑的力量。人们一般更把“科学”当作这样的力量,提倡科学精神(尊重“赛先生”)也就成为一种更能被一般人理解的真实和自由象征。但是,戏剧的真实和自由具有远比科学直接而充沛的人文内容。而且,更重要的是,戏剧的形式使得对真实和自由的感受必然成为一种集体的经验,必然成为一种具有政治意义的公共事件。哈维尔指出,就公共事件效果而言,读剧本绝不能与观看戏剧表演相比,“当你是一个(剧场内)观众的时候,你的体验完全不同于坐在家里的椅子上(读剧本)。……你读剧本的时候,如果剧本写的是恶,剧里面发生的全是坏事,一个正面角色也没有,你就会觉得很压抑,几乎没有别的感觉。但是如果你是在剧场里看演出,在有共同理解的兴奋气氛中,你就会突然对剧作有全然不同的感觉。在公众面前,在你和每个别的观众面前展示的真实,即使是最令人受不了的真实,也会给你带来一种解放的感觉。也许只有戏剧才能具有这样一种美妙的似是而非,这样一种可怕的真实感。它居然能给你带来快乐,因为真实终于被它说出来了,捅出来了,大声地、公开地展现出来了。”〔注41〕

哈维尔强调戏剧能帮助形成公共意识,首先是针对极权专制对这种公共意识的破坏而言的,但却不是仅仅针对这一点而言。哈维尔着眼的是一个更大的人类群体。他1993年发表在美国《外交事务》杂志上的《西方的共同责任》就特别针对西方一些政治家看东欧巨变之戏的态度提出了批评。他指出,有的西方政客以观看“恐怖影片”而不是观看“悲剧”的态度对待1989年后东欧国家面临的民主改革困境。前一种态度只是旁观,而后一种态度才是“与我自己有关的积极参与”。西方对于东欧的可能帮助决不只是推行自由经济和消费文化价值。事实上,单纯的自由经济和消费文化反倒可能削弱公民社会的自建和公民的政治参与。1989年巨变之后的东欧社会开始享有前所未有的自由,但这是一种“具有悲剧背景的自由。”〔注42〕这是一种以极权统治下人性废墟为背景的自由。在被极权“污染的道德环境中,”捷克公民的首要任务是学习如何关注和参与公共事务,因为“世界上再好的政府,再好的议会和再好的总统,只靠他们也成不了大事。……自由和民主需要我们所有的人都来参与,都来负责。”〔注43〕只有充分意识到极权倒台后,奴性、冷漠、自私和孤独仍会长期存在于人们的思想和处世

方式之中,人们才会有改变这种现状的希望,“如果我们知道了这一点,那么新的捷克民主从(前极权)继承下来的所有可怕的东西也就不那么可怕了。知道了这一点,希望就会回到我们心中。”〔注44〕

哈维尔是一个剧作家,但他又是一个积极参与和投入公共事务的活动家,一个不断思考存在价值、政治道德、人生意义和社会目的的人。他用自己所熟悉的戏剧想象、比喻、联想和眼光来看待和表述自己的思想和行为理念,是再自然不过了。但是哈维尔并不是一“科班出身”的剧作家,他关于戏剧的许多想法更不是一般意义上的“戏剧理论”。形成哈维尔对戏剧独特认识和独特坚持的,正是来自他自己特殊体验的东西。他对戏剧高雅的审美趣味、悠远的历史传承或者精致的样式变化没有太大兴趣,对剧作的刻意雕作和剧作家的自以为是更是觉得滑稽可笑。他在意的是在公共场所演出的戏剧,是戏剧给人们提供的那种思想、认同、自我意识以及集体行动的空间。他之所以特别在意这些,是因为在他自己的现实政治、社会环境中特别缺乏这些。他的戏剧思想是以现实问题意识为出发点的。哈维尔用戏剧的眼光看待、思考自己现实生活中事件和问题,他运用戏剧的想象讨论自由、认同问题,谈论存在的意义、生存的目的、真实的公共作用。他议论戏剧,在意的是表述的达意,而不一定是概念的精准。我们从中感觉到的豁达、智慧和博大关怀往往是那些精致的、技术性的戏剧理论所远远无法比媲的。人们常说“文如其人”,其实思想的表述又何尝不是一种“文”。哈维尔的思想有不可以精致设限的特征,而哈维尔也正是一个不可以精致设限的人。他说自己是一个由许多“似是而非”形成的个人,“我从事过许多事情,但没有一件是成为专家的。这么多年来,人家看我是政治活动家,但我从来就不是,也不想成为政治家,我没有当政治家的资格。反对和支持我的人都将我看成是一个政治现象,但我所做的是没有一件可以真正算是政治的。我偶尔也谈论哲学,但我算是哪门子的哲学家呢?当然,我从年青时起就爱看哲学书,但我的哲学教育没有根基,整个一个支离破碎。我有时候也讨论文学,但是,我不是什么文学批评家,肯定不是。我有时候也涉猎音乐,但只是自娱自乐而已。就算我的主要和原初职业是戏剧吧,我也不能算是一个真的专家。我匆匆忙忙上了戏剧学校,并没有多少兴趣。我不喜欢读剧本,也不喜欢谈论戏剧的书。我还不喜欢看大多数的剧。我对那些自己喜欢的戏剧才有自己的看法。我写的就是这种剧,如此而已。……我能不能算是一个剧作家,那还说不准。我可以用我自己那一套非常特别的路数和非常狭窄的诗学来写戏,可是,

如果我用与此稍微不同的方式来写,我很可能会写得一塌糊涂。”〔注 45〕哈维尔给人们看到的是一个真实的自我,他的悲剧想象和戏剧观也是真实的。他也许确如他自己所说,不是一个什么专家,但他作为一个公民,独立思想和判断使他对戏剧和公共政治关系的理解具有了一家之言的分量。

对哈维尔来说,要紧的是把真话,把真实的感觉向他人表述出来。他真的不太在意话说得够不够“专业”,会不会让“同行”见笑,因为他从一开始就没把自己执意看成是哪一行的成员。1990年12月瑞士剧作家迪伦马特(Friedrich Durrenmatt)在去世不久前写给哈维尔的一封信中说:哈维尔,你的剧其实一点也不荒诞。你写的其实是“悲剧性的怪异”(tragic grotesques)。〔注46〕悲剧性的怪异是一种专制统治下的情境剧,一种关于人的异化的悲剧。哈维尔的怪异悲剧是对极权诡诘和怪异的明确否定,它决意把人当作能够从人性的废墟上站立起来的悲剧英雄,它要让真实、自由和尊严的共同存在重新成为人类值得希望也可以希望的生活理想。



来源：爱思想网

编辑：寅月

更多**教授讲座**见大家谈栏目

请点击“**阅读原文**”